

## Article

---

« Mécanismes de perception de l'acteur et de la représentation »

Elena Levshina

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 18, 1995, p. 57-62.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041260ar>

DOI: 10.7202/041260ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Elena Levshina

## Mécanismes de perception de l'acteur et de la représentation

En règle générale, la répétition d'une représentation exige beaucoup de temps. Dans le processus de création, ce n'est pas uniquement le concept global mais aussi les détails de celui-ci qui revêtent une grande importance pour les créateurs, et ils ont besoin d'être regroupés.

La mise en scène au théâtre présente des caractéristiques analogues à celles du texte: elle est perçue par quelqu'un, elle a un début et une fin, elle est limitée dans l'espace, et elle comporte une signification intégrale unique. Mais elle existe uniquement au moment de la perception. Toute autre mise en scène sous le même titre n'est pas une reproduction du même texte, à chaque fois, c'est un nouveau texte. Mais il existe toujours une sorte de «constante», le soi-disant «texte idéal» qui n'est jamais réalisé. Toute représentation est toujours unique et ne peut être répétée, ce qui revient à dire «qu'on ne se baigne jamais deux fois dans l'eau d'une seule et même rivière».

En dépit du concept du «quatrième mur» voulant qu'un acteur pendant la représentation se comporte comme s'il ne se savait pas observé par quiconque, il n'en existe pas moins de rapports réciproques entre lui et l'auditoire. L'humeur de l'interprète est influencée par l'auditoire et ressortit au seul contexte «ici et maintenant», et elle ne peut être reproduite demain.

Un texte «idéal» et le texte de représentations concrètes consistent en des structures organisées de signes équivalents les uns aux autres, mais à l'intérieur de ces structures, il y a certains signes qui apparaissent et d'autres qui disparaissent.

Au cœur de toute représentation, il y a la figure d'un acteur qui joue, de sorte que nous avons un texte «qui est à jouer». Mais on peut observer l'entrelacs

des différentes parties d'une représentation. À notre avis, il se rattache au caractère multidimensionnel du signe. Il est généralement connu que le théâtre est un art synthétique, ce qui signifie qu'il comporte tous les systèmes de signes des autres formes d'art. À son tour, toute forme d'art utilise les signes tirés d'autres domaines de la vie. Lorsque ces signes apparaissent dans l'œuvre d'art, ils ne perdent jamais leur signification première, mais en même temps ils acquièrent quelques nouvelles significations.

Faisons une incursion dans le théâtre imaginaire. Un acteur apparaît sur la scène. Il s'agit d'un être humain, mais sur la scène il représente quelque autre personne. Son apparence, ses traits particuliers seront associées (par l'auditoire) non avec cette personne concrète (dont les spectateurs ne connaissent rien), mais avec les traits d'une personne de type bien déterminé, de sorte qu'il serait le signe de lui-même. Cette capacité de devenir le signe de soi-même est à la base des stéréotypes de perception. L'acteur sur la scène vit non seulement en tant que personnage imaginaire, mais également en tant qu'être humain normal — il bouge, parle, agit comme il le ferait dans la vraie vie. Mais la différence entre le théâtre et la vraie vie tient au fait que toutes les actions psychophysiques sur la scène sont spécialement organisées, planifiées et sont par conséquent des signes. Nous savons que nos gestes, nos attitudes, nos mimiques sont significatifs dans la vie aussi. Et sur la scène, ils ne perdent pas pour autant cette signification. Mais à tout moment déterminé, l'acteur sur la scène avec son geste, son attitude et ainsi de suite, est pour ainsi dire «une image en petit» s'inscrivant dans «une image en gros», expression qui pour nous signifie tout ce qui se passe sur la scène. Dans le cas présent, le geste, l'attitude, les mimiques deviennent des signes iconiques, dont la signification ne coïncide pas avec la signification de l'action psychophysique. Prenez, par exemple, un acteur récitant son monologue. Afin d'être mieux entendu, il se met debout. Cette action semble être motivée. Mais sa silhouette debout dépasse celle de n'importe qui d'autre, et ce fait de se tenir debout est devenu un signe iconique de sa supériorité. Ou encore, un acteur prononce un mot. Celui-ci conserve sa signification ordinaire. Mais ce mot est tiré du texte littéraire — savoir le scénario du spectacle. Au théâtre, ce même mot n'est pas un signe élémentaire, mais un mot investi d'une structure complexe. Seulement, le théâtre est un genre littéraire particulier, et dans son

contexte un mot revêt un caractère spécifique, savoir celui d'un mot actif. Tous les événements dans la pièce sont tirés de son texte. La forme unique et active de la pièce n'autorise l'insertion d'aucun épisode, caractère, etc., qui ne sont pas nécessaires, aussi bien que de tout mot jugé inutile. Ce qui veut dire que chaque mot est significatif (conjointement avec ses autres significations) du point de vue de l'action dramatique.

Au théâtre, un mot n'est pas lu, mais prononcé. Le langage de la scène imite celui de tous les jours, mais d'une façon telle qu'il ne faut pas se rendre compte qu'il s'agit d'un langage spécialement organisé. Le langage est le signe du langage: Pendant qu'il prononce les mots, l'acteur les interprète. Ainsi il fonctionne à l'aide d'un signe dont les dénnotations et connotations diffèrent de celles des mots ordinaires. Pendant qu'il campe le personnage, l'acteur emprunte également à ce dernier les traits particuliers de sa prononciation et sa façon de parler. De cette manière, le mot devient un signe iconique de la même façon que l'onomatopée revêt un caractère iconique.

Bien sûr, nous aurions pu analyser d'autres éléments du langage théâtral, mais les conclusions seraient les mêmes.

1. Le langage théâtral comporte tous les signes tirés des autres arts et possède également ses propres signes associés à un acteur qui s'en fait l'interprète.

2. Tout signe du langage théâtral a une structure complexe. Même si un signe était auparavant un signe élémentaire, il acquiert au cours de la représentation une signification multidimensionnelle. En même temps, ainsi que nous l'avons souligné, le signe ne perd jamais ses traits distinctifs, qui le caractérisent dans les langages. En d'autres termes, au théâtre, tout signe est nécessairement égal et non égal à lui-même. Ce qui signifie qu'il a une acception plus large que la sienne propre.

La structure du signe peut être passablement complexe et dépend, bien sûr, de son utilisation dans une représentation concrète. Il existe une caractéristique structurelle commune aux signes du langage théâtral — c'est leur caractère

iconique et symbolique. Le symbolisme du signe, cela veut dire qu'il devient le signe de l'image. Cette définition est empruntée à la cybernétique, mais à notre avis, elle ne contredit pas sa signification primordiale au plan esthétique.

Le signe théâtral qui (ainsi qu'il a déjà été mentionné) est à la fois égal et non égal à lui-même, devient plus large du point de vue de la sémantique, et acquiert par conséquent des caractéristiques symboliques.

3. Nombre de signes utilisés dans le langage théâtral révèlent leur signification naturelle dans leur forme matérielle; d'autres, qui sont privés de cette base matérielle, tirent leur signification de la vie de tous les jours, et les troisièmes, de la manière dont ils sont utilisés dans les langages des autres arts, demeurent tout à fait conventionnels. En d'autres termes, même au premier niveau, les signes du langage théâtral sont tous de qualité différente.

Les acteurs sur la scène «vivent» à travers une tranche de vie de leurs personnages, les événements se bousculent les uns les autres, les dialogues sont prononcés — et dans ce processus, les significations naturelles primaires des signes sont couplées. L'action se poursuit, les personnages se comportent conformément au modèle de la vie de tous les jours, mais une sorte de sujet sous-jacent est transparente pour tout le monde dans le théâtre. Les significations symboliques des signes qui s'associent avec les significations de premier niveau créent non seulement la vie de tous les jours, mais la «vie de l'esprit humain».

Sur la scène, c'est beaucoup plus complexe. Les nouvelles significations apparaissent à la suite de combinaisons de divers niveaux de signes. Pendant que nous les voyons, nous ne sommes pas toujours en mesure d'expliquer verbalement ce que signifient réellement ces combinaisons, étant donné qu'elles créent une nouvelle sorte de communication non verbale entre l'auditoire et la scène. Les spectateurs partagent une expérience avec les personnages de la représentation.

Nous aimerions souligner que dans la structure de la représentation, nombre de sujets sous-jacents se font jour en raison de la combinaison non seulement de

nouveaux signes, mais également de niveaux différents des signes. En conséquence, les «images artistiques» (nous utilisons l'expression au sens philosophique) acquièrent leur «cachet artistique» fixe. Lorsqu'une image apparaît comme une sensation, le spectateur n'arrive jamais à savoir quels signes concrets l'ont provoquée. Il semble que dans la représentation, même si un spectateur peut «lire» la structure sémiotique du sujet sous-jacent, il n'est pas toujours en mesure de s'en rendre compte.

Nous pouvons supposer que plus une œuvre d'art est talentueuse et artistique, plus large en est l'éventail de sujets sous-jacents. En même temps nous devons admettre qu'il y a des représentations présentant un entrelacs étroit dans leur structure de signes. Le spectateur à son tour peut «lire» le texte en profondeur et peut aussi le «lire» au niveau élémentaire.

Le théâtre est une structure très démocratique, car dans sa structure il y a des niveaux accessibles pour tout le monde. En même temps, le théâtre est l'un des arts les plus complexes, car pour en saisir les textes, on doit voir la signification symbolique dans ce qui semble être naturel. Il est nécessaire de garder à l'esprit les détails de ce qui s'est déjà passé sur la scène pour comprendre par la suite que le contenu de la représentation est plus important que son intrigue, ou le destin des personnages, ou encore la «tranche de vie» interprétée.

Si à son premier niveau le langage du théâtre est tout à fait compréhensible et ne requiert aucun effort supplémentaire pour le percevoir, les autres niveaux ne sont compréhensibles qu'à condition que le spectateur soit a priori au courant de leur existence. Mais même si le spectateur ne peut saisir la complexité des sujets sous-jacents à la représentation, il est tout à fait en mesure d'apprécier inconsciemment l'un des sujets sous-jacents et d'admirer la beauté du concept, ou la manière de jouer.

Ainsi donc, la perception du spectateur est entièrement tributaire de son expérience et de sa perception antérieures. Mais en n'importe quel cas, il peut en saisir le contenu soit en totalité, soit en partie. La question de savoir si une œuvre d'art est belle par elle-même sans égard aux considérations de temps et

d'espace, ou du fait qu'elle est vue ou non par quiconque, n'est pas nouvelle et demeure discutable.

Ou encore, la beauté réside-t-elle uniquement dans la perception que peut en avoir l'être humain?

Nous appuyons la thèse voulant que le contenu artistique ait tout aussi bien rapport à un objet (l'œuvre d'art) qu'à un sujet (la personne qui le perçoit) et qu'il s'actualise lui-même dans le processus de leur communication. En d'autres termes, il existe une œuvre d'art (en tant que structure fermée), et il existe également telle chose que la compréhension personnelle qu'on peut en avoir.

Lorsque nous parlons de compréhension personnelle de l'art, nous devrions souligner le fait que nous voulons parler d'une personnalité qui peut être considérée de différents points de vue — savoir ceux d'ordre psychologique, socio-psychologique, socioculturel et sociologique.

Par conséquent, il y a dans la structure des signes de la représentation des éléments et des signes qui pourraient être également compris et également traités sans égard aux considérations de temps et de lieu. Il est probable que certains des signes acquerraient différentes significations typiques du «socium». Et enfin l'expérience personnelle de l'individu ajoutera quelque chose de tout à fait spécial à sa perception.

N'importe quel texte théâtral a une constante de signification, et nombre d'autres significations sont basées sur cette constante, mais différentes les unes des autres en raison de l'expérience de la personne qui les perçoit. Cela signifie que, dans le processus d'analyse, nous devons combiner ensemble les méthodes traditionnelles et poststructurelles sans confrontation quelconque entre elles.

*(Traduction: Jean-Guy Laurin)*